

Mario Ruffini

ERASMO NELL'ARTE FIGURATIVA E NELLA MUSICA
DEL NOVECENTO: CORRADO CAGLI E CARLO PROSPERI

*A Silvana,
la mia via verso Erasmo*

*A Max Seidel,
che ha dato alla musica
immagine, figura e parola*

PREMESSA¹

Dai Greci, che sapevano animare anche i bronzi con *spiritus* vitale, a Pigmalione, capace di infondere vita ai marmi², ai personaggi dell'Umanesimo che generano ritratti, ricorre una inesauribile costante: l'immagine diffonde e rigenera il pensiero. È di una circolarità teologica che stiamo parlando, una camera di specchi nella quale è difficile trovare l'origine dello specchio primo rifrangente. Pensiero o immagine? È l'immagine di Sa-

1. Questo testo è parzialmente mutuato dal mio intervento tenuto al convegno *Fortuna d'Erasmo. Réception et traduction de la Renaissance à nos jours*, Colloque international, promosso da HEB, ULB, FNRS, Région de Bruxelles-Capitale et Domus Erasmus (Bruxelles, 20-22 settembre 2007): cfr. M. Ruffini, *Erasmo dans la musique et les arts figuratifs du XX^e siècle. Carlo Prosperi et Corrado Cagli*, in corso di stampa. Il presente saggio è da considerarsi altresì una anticipazione di un articolato volume che Silvana Seidel Merchi ed io stiamo congiuntamente realizzando, di prossima pubblicazione, in cui viene compiuta una analisi ragionata delle trasposizioni di Erasmo da Rotterdam, e in particolare modo del suo *Enchiridion Moriae*, nell'arte figurativa e nella musica del Novecento. Solo in tale contesto troveranno esauritive risposte i complessi interrogativi posti dai sedici disegni di Corrado Cagli (*Elogio della pazzia*) e dall'opera-balletto per il teatro musicale di Carlo Prosperi (*Elogio della follia*), qui tratteggiati in modo riassuntivo. Impossibile non ringraziare Elisabetta Soldini, straordinaria collaboratrice, per il suo prezioso e insostituibile aiuto che si rinnova volume dopo volume. Un immenso grazie, infine, al comm. Francesco Muzzi, esemplare e rigoroso ordinatore, conservatore e diffusore dell'opera figurativa di Corrado Cagli, per la gentile concessione delle immagini.

2. Cfr. M. Rossi, *Prefazione*, in T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004, pp. 7-8.

vonarola – che egli seppe utilizzare a stampa con sapiente lungimiranza – a diffonderne il pensiero, o viceversa fu la sua dottrina a dare fama alla sua fisionomia sino a renderla archetipica³? E ancora: esiste la 'vera immagine' di qualcuno, o non dobbiamo pensare all'iconografia come a qualcosa in movimento, non diversamente dal pensiero, che difficilmente rimane statico? E come rendere movibile la fissità di un'immagine, specie se è unica e sola a rappresentare un personaggio, il cui pensiero ha invece attraversato interi secoli, tanto da poter riassumere i caratteri di una lunga stagione del pensiero, come per esempio l'Umanesimo?

Di fronte a queste insopprimibili domande, altre se ne affacciano: la sconcertante pretesa di restituire le *vera imagines* apre la strada alle verità allegoriche, alle metafore capaci di riassumere una disparità di immagini diverse, da quelle fotograficamente rispondenti a quelle iconologicamente rispondenti. È l'epoca, non dimentichiamolo, in cui verità mitologiche quali le Colonne d'Ercole trovano configurazioni reali nella topografia geografica che i nuovi scopritori di terre e mari riportano nella stiva delle loro navi. Vero e falso diventano allora 'strati d'animo', ciascuno potendo confutare il vero, ciascuno potendo avvalorare il fantastico.

«La memoria degli *optimi viri* o dei *viri illustres*, per usare una definizione cara al Petrarca e agli umanisti del secolo XV, è strettamente legata non soltanto alla sopravvivenza delle opere e alla fama delle *re gestae*, ma alla loro immagine»⁴. Dalla riscoperta della *vera effigies* alla commissione di opere nuove, il Tre, Quattro e Cinquecento furono prodighi di offerte iconografiche, e da Petrarca a Paolo Giovio il repertorio accumulatosi si rivela fonte inesauribile di conoscenza. Significative appaiono le tre diverse tipologie di ritratti distinte da Vasari: il primo è il ritratto somigliante grazie ai difetti fisici; il secondo il ritratto bello ma non somigliante; il terzo il ritratto bello e somigliante, 'opera singolare'.

I ritratti vanno a porsi nel libro, fino a occuparlo e a farne il libro di ritratti. È in quel contesto storico che dobbiamo collocare la ritrattistica originaria di Erasmo da Rotterdam, di cui esiste una iconografia ampia e articolata.

Quattro sono i ritratti che Hans Holbein il Giovane ha eseguito di Erasmo, all'origine di numerose repliche; di uno è stato autore Quentin Met-

3. Cfr. L. Sebregondi, *Iconografia di Giovanni Savonarola 1495-1508*, Comitato delle Celebrazioni Savonaroliane, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2004.

4. Casini, *Ritratti parlanti* cit., p. 9.

sys, che lo ha riprodotto anche in medaglia; e un altro ancora – celeberrimo – è opera di Albrecht Dürer, che lo ha accompagnato con numerosi disegni. Le domande che ponevamo all'inizio del testo tornano imperiose: impossibile non proiettare iconologicamente il nostro sguardo per immaginare quale fosse quello archetipico; ma, in linea con le nostre stesse osservazioni sul divenire del pensiero e sulla fissità dell'immagine, quella stessa domanda risulta al contempo errata e vana. È di conforto in ciò lo stesso Erasmo, che in quattro lettere scritte in tempi lontani, mostra la sua totale sfiducia nel ritratto come genere, e a distanza di dieci anni torna sull'argomento con ben quattro corrispondenti. Ce lo ricorda Tommaso Casini in modo inequivocabile:

Per rispondere a questa domanda disponiamo delle preziose testimonianze di Erasmo stesso che mostrano polemicamente la sua personale sfiducia nelle possibilità di riuscita realistica di questo genere pittorico. I documenti in questione sono quattro lettere indirizzate rispettivamente a Thomas More nel 1517, al prelado Albert de Mayence nel 1520, a Wilibald Pirckheimer nel 1526 e a Henry Botteus nel 1528, più il passo del *Dialogus Ciceronius*, pubblicato sempre nel 1528, nel quale Erasmo espone una precisa teoria circa la fallacia della rassomiglianza nei ritratti⁵.

Erasmo argomenta le proprie riflessioni con Thomas More⁶, e sottolinea il carattere esclusivamente memoriale della ritrattistica, polemizza aspramente con la medaglia di Metsys, affermando nella successiva lettera a Albert de Mayence quello che ogni umanista sempre sostiene, e cioè che il proprio ritratto è nel pensiero dei propri scritti⁷, mentre nelle missive a Wilibald Pirckheimer e a Henry Botteus affronta il grande tema del tempo e l'impossibile corrispondenza fra pensiero e immagine, non riconoscendosi più, egli afferma, nell'immagine fissata da Dürer solo cinque anni prima⁸. A tali lettere l'acuto volume di Casini associa anche un autonomo scritto erasmiano, il *Dialogus Ciceronius*⁹, dove l'ardua ma non impossibile imitazione della paradigmatica oratoria ciceroniana è paragonata alle

5. Casini, *Ritratti parlanti* cit., capitolo «I ritratti di Erasmo di Rotterdam», pp. 158-61.

6. Erasmo, *Lettere a Thomas More*, 8 settembre 1517 (*Allen* III, p. 76). Cfr. Casini, *Ritratti parlanti* cit., p. 171 nota.

7. Cit. in J. Jacquies, *Le langage de l'art, dans des portraits et allégories de médaille, à la Renaissance, est-il toujours véridique?*, in *Langage et idéologie, études offertes à Jean-Claude Margolin*, «Travaux d'Humanisme et Renaissance», 272 (1993), pp. 293-6 (p. 294). Cfr. Casini, *Ritratti parlanti* cit., p. 171 nota.

8. *Allen* VI, pp. 371-2; VII, p. 376. Cfr. Casini, *Ritratti parlanti* cit., pp. 171-2 nota.

9. *ASD* 1-2, pp. 616-7. Il richiamo al ritratto di Elena di Zeusi si trova già nel *De inventione* ciceroniana, in apertura del libro II. Cfr. Casini, *Ritratti parlanti* cit., p. 172 nota.

medesime difficoltà che inevitabilmente deve affrontare il pittore ritrattista. Erasmo pone problemi filosofici, non estetici: la rispondenza al pensiero è ciò che a lui massimamente interessa. Cicerone così la sottolinea: «Molti uomini ebbero cura di lasciar di sé statue e ritratti, ch'erano immagini non degli animi ma dei corpi». Alla vanità del ritratto del poeta, dello scrittore o del filosofo, continua Cicerone, si preferisca «lasciare l'immagine dei pensieri e delle virtù»¹⁰. Annota ancora Casini:

Le interessanti osservazioni critiche di Erasmo riguardo alla relatività nella verosimiglianza della ritrattistica non si estendono invece alle raccolte di ritratti e biografie, se non attraverso l'uso diacronico che venne fatto dei vari ritratti conosciuti dell'umanista. Quasi a dimostrare la tesi che, in presenza di diversi ritratti, tutti potessero essere utilizzati per tramandare la vera effigie del personaggio, troviamo che nelle raccolte di Galle, de Bèze, Thevet e Bullart il tipo di ritratto più frequentemente utilizzato come modello è uno di quelli eseguiti da Holbein nel 1523, o l'intera serie dei ritratti del maestro tedesco, la cui immagine è adottata con poche varianti. Nella sua raccolta, Boissard utilizza invece, ed è l'unico a farlo, l'effigie a stampa realizzata da Dürer, in cui Erasmo è raffigurato nel suo studio, intento alla scrittura. Anche Bullart si distingue pubblicando oltre al ritratto di Holbein anche la medaglia sia in retto che verso di Metsys¹¹.

Osservando l'opera di proiezione verso il nostro tempo dell'immagine di Erasmo, divulgata grazie ad alcuni ritratti primi – Hans Holbein il Giovane e Albrecht Dürer –, il pensiero corre a un altro 'traduttore' di pensiero e culture, Severino Boezio. È grazie a queste imprescindibili mediazioni che l'idea di una immagine prende corpo e progressivamente diviene, col tempo, la vera immagine: processi simili – seppur più ampi per implicazioni di altro genere – sono occorsi alla formazione dell'idea che oggi abbiamo del volto di Cristo o di quello della Vergine¹².

Queste sono le premesse da cui si forma la nostra immagine, da cui il Novecento trae spunto per nuove variazioni che, superate le problematiche legate alla reale rispondenza fra ritratto e personaggio, si trasformano da iconografia a iconologia, riproducendo l'immagine non più sulla rassomiglianza fisica ma su quella del pensiero.

10. «An statues et imagines, non animorum simulacra sed corporum, studiose multi summi homines reliquerunt; consiliorum reliquere ac virtutum nostrarum effigiem nomine multo male debemus, summis ingenis expressam et politam?» (*Arch.* 30; cfr. Cicerone, *Pro Archia poeta oratio*, Milano, Reale Accademia d'Italia, 1932, p. 74).

11. Casini, *Ritratti parlanti* cit., pp. 158-62.

12. Cfr. G. Wolf - L. Sebregondi, *Volto di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 2006; e ancora L. Sebregondi, *Volto della Vergine*, Saggio introduttivo di A. Paolucci, Firenze, Vallecchi, 2007.

La forza dirompente di tali trasformazioni – grazie al pensiero, che diventa primo ispiratore – non si ferma alla sola arte figurativa, ma investe altre discipline, prima fra queste la musica, che, per la sua asemanticità, come nessun'altra ha la capacità ineffabile di tradurre idee immaginifiche.

IL NOVECENTO

Gran secolo, il Novecento, dove l'essere e il non-essere hanno trovato nell'arte figurativa e nella musica terreni privilegiati di espressione e di non-espressione. Era forse dal Rinascimento che non ricorreva un secolo così ricco di sfumature cromatiche, di contrasti estremi, di Umanesimo e di anti-Umanesimo.

Riunire un pittore e un compositore, che in anni vicini del Novecento si occupano di Erasmo, non è un accostamento casuale, ma un ricorso storico che ha salde radici nei percorsi paralleli fra musica e arti figurative, e si concretizza nelle opere 'su Erasmo' e 'a partire da Erasmo' di questo gran secolo, creativo e tragico come il Rinascimento.

Non è un caso che sia nella storia dell'arte che nella storia della musica ci siano corrispondenti interessi. Musica e arti figurative sembrano a prima vista mondi distanti fra loro, ma sono invece discipline vicinissime e intrecciate oltre ogni possibile immaginazione: con un sintetico accenno, è utile ricordare che l'arte pittorica si manifesta per esempio presso i Fiamminghi con una attenzione particolarissima alle complessità cromatiche della luce e del colore, in perfetta corrispondenza con la musica, che negli stessi ambiti geografici si esprime con la complessità polifonica delle linee vocali. A Firenze, al contrario, si ritrovano corrispondenze fra la linea del segno grafico e quella del segno melodico (che a loro volta trovano una sponda nell'idea neoplatonica di Ficino), e l'arte si esprime appunto attraverso l'essenzialità figurativa del disegno (si pensi a Andrea del Sarto), mentre la musica si esprime attraverso l'essenzialità melodica (e proprio a Firenze nasce il melodramma). E se nell'arte figurativa romana si sviluppano angeli e demoni, a Napoli l'opera seria – piena di dèi e imperatori e vicende auliche – viene soppiantata dalla commedia in musica¹³, che racconta di vita quotidiana, di servette e impostori...

13. Cf. *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini - G. Wolf, Venezia, Marsilio («Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut», 2008), 2008.

Di colpo, col Novecento, la musica della cultura occidentale, da secoli bianca, si fa bianca e nera. E a sua volta, la bianca, si fa in due in una ulteriore suddivisione: la musica dei riti dell'avanguardia (Darmstadt e la *New Music* che lì si celebra) e quella che alcuni giudicarono allora di retroguardia, anche se poi il tempo ha cambiato l'ottica dei giudizi. Similmente accadeva all'arte figurativa. Arte per comunicare, arte per negare ogni comunicazione, Novecento e anti-Novecento, dunque.

Corrado Cagli e Carlo Prosperi appartengono a quella schiera di artisti che fecero dell'espressione un valore, e guardarono indietro all'Umanesimo come massima fonte creativa. Tutto il Novecento recupera il Rinascimento, con meno vigore creativo ma intellettualizzandolo e rileggendolo alla luce della realtà presente e della storia intercorsa. Una storia a specchio come se l'umanista del Rinascimento gettasse luce davanti a sé e l'umanista del Novecento dietro di sé. Incredibilmente, il pensiero creativo del XX secolo dove c'è più rigore mostra anche maggiore libertà espressiva.

Caratteristiche ben riscontrabili nei due artisti, entrambi sulle orme di Erasmo, che 'con Erasmo' e 'a partire da Erasmo' fanno scoprire e comprendere, con percorsi paralleli, il loro e nostro Novecento.

CAGLI E PROSPERI

Corrado Cagli, pittore italiano di origine ebraica, nato ad Ancona nel 1910 e morto a Roma nel 1976, unanimemente considerato uno dei massimi pittori italiani del Novecento, riunì intorno a sé un gruppo di giovani artisti (che intorno al 1933 fu chiamato «la Scuola Romana») per ristabilire la ragione espressiva dell'Umanesimo: ritornare alla misura dell'uomo, approfondirne il sentimento, narrarne la vicenda, commuoversi delle sue opere, riannodare il racconto dell'antico, continuare cioè la tradizione non per sopportarla ma per riattingerla verità. Lo spirito di Cagli creò a Roma, dopo la felice apparizione di Scipione e Mafai, un movimento che costituì un passaggio obbligato per la generazione successiva, e dette per risultato qualche nuovo degno artista. Cagli si trovava a Parigi quando arrivò la guerra e la sua condizione di ebreo gli impose di emigrare in America; non per disertare la battaglia, bensì per intraprenderla, e questa volta per la vittoria degli ideali indispensabili alla coscienza civile invece che per l'affermazione di idee estetiche. Un pittore che ha sempre guardato all'uomo per ogni sua espressione creativa e civile.

Carlo Prosperi, compositore fiorentino (1921-1990) nasce nella scuola di Luigi Dallapiccola, ovvero la scuola italiana della dodecafonica, distaccandosi comunque dall'ortodossia viennese per abbracciare un linguaggio più aperto all'espressione e alla comunicazione di quanto non fosse quello severamente dodecafonico¹⁴. Prosperi, come il suo maestro Dallapiccola, non calcò mai la scena di Darmstadt e si tenne ben lontano della *New Music* poiché profondamente antitetica ed estranea al pensiero strutturalista: Prosperi riteneva centrali il soggetto, l'uomo, la coscienza dell'individuo, la soggettiva capacità di espressione, ovvero tutto ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura eventualità, luogo geometrico, punto d'intersezione fra effimere strutture. Anche lui fu colpito dalle vicende della guerra e, come Cagli, rispose con un'opera d'arte agli orrori bellici.

L'importanza storica e l'attualità dell'Umanesimo europeo vengono ribadite anche da studiosi come Eugenio Garin che individuano nei valori dell'umanità, della democrazia e della pacifica convivenza dei popoli, predicati da Erasmo e dai grandi umanisti del Cinquecento, un patrimonio morale e politico a cui l'Europa contemporanea attinge, per ritrovare una comunanza di ideali e di tradizione. Soffermandosi sulle radici del 'pacifismo' di Erasmo, gli stessi storici mettono in evidenza come il tema della protesta contro la guerra sia presente sin dagli inizi nel pensiero dell'umanista. Aggiungiamo che il tema erasmiano si comprende meglio riferendolo a quanto avvenne in Italia, sul piano storico-culturale, nella prima parte del Quattrocento: la pacificazione portata dal Concilio conclusosi a Firenze nel 1439 – dove si generarono dibattiti fondamentali, come quello dell'unità dei fedeli – non è troppo dissimile dalla pacificazione che a tappe forzate è avvenuta dopo la catastrofe del nazismo. Là si sentiva la voce di Cusano o di pensatori come Marsilio Ficino e Giorgio Gemisto Pletone i quali, a loro volta, influenzarono la formazione di Erasmo, qui si riscoltano 'altre voci, altre stanze'. Il Novecento, colpito e ferito dalla guerra più guerra di ogni altra, ha ritrovato nel rigore matematico e in quello umanistico la strada di un pensiero rinnovato, in cui Cagli e Prosperi si compenetrano con il loro operare artistico, frutto anche delle personali vicende di guerra, che trovano nei rispettivi lavori spazio e che sono alla base della loro visione sulla follia dell'uomo del XX secolo.

14. Cfr. M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Presentazione di D. Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

Difficile comprendere le opere di Cagli e Prosperi e contestualizzare il loro umanesimo senza tener conto dei drammi novecenteschi. Cagli celebra non solo la follia cantata da Erasmo, che traspone nel proprio secolo, ma la stessa irreversibile follia del Novecento, alcune gesta del quale entrano di diritto nella 'storia universale dell'infamia'. Cagli dedica a quella specialissima infamia un'opera paradigmatica, *La notte dei cristalli* – monumento in ferro e acciaio (costruito partendo da una stella di Davide), collocato nella piazza di Göttingen là dove si trovava la Sinagoga distrutta dalle fiamme della guerra –, oltre a una larga serie di disegni su *Buchenwald* e sui *Lager*, sul *Tempo di guerra*, ecc. Nel volume che ha fatto seguito alla dislocazione della grande e monumentale opera nella piazza di Göttingen, c'è un *incipit* emblematico di Edmond Jabès: «Voi siete tutti ebrei compresi gli antisemiti perché siete stati designati per il martirio»¹⁵, accompagnato da una celebre sentenza di San Paolo, tratta dalla *Prima lettera ai Corinzi* (13, 13): «Tre cose valgono eternamente: fede speranza amore ma al di sopra di tutto è l'amore». Non è un caso che tali opere siano spesso riprodotte in stretto abbinamento con i sedici disegni sull'*Elogio della pazzia*: fortissime le connessioni sulla pazzia dell'uomo, sempre diversa e sempre uguale nei secoli e nei millenni.

Anche Prosperi dedica un significativo lavoro alla guerra vissuta in prima persona. Molto nasce in lui anche dall'influenza del suo maestro Luigi Dallapiccola, il quale aveva risposto alle vicende razziali che colpivano la moglie Laura Coen Luzzatto con una protesta in musica che diventa uno dei paradigmi musicali del Novecento. La trilogia *Canti di prigionia, Il Prigioniero* e i *Canti di liberazione* ha inizio come reazione all'annuncio delle leggi razziali di quel drammatico primo settembre 1938, nel quale lo stesso Mussolini, alle 17 precise, diffuse dalla radio le proprie irreversibili determinazioni, e si conclude con la liberazione di Firenze e dell'Italia intera. Su quell'onda, Prosperi compone *Noi soldati* (1966), che è uno sfogo, esatto corrispettivo della trilogia di Dallapiccola: la musica che salva la memoria di una guerra, buio dell'umanità, reificazione dell'individuo, notte nerissima dove vaga l'ombra dei transunti, dove nasce quel sogno terrificante che rinnova, nella mente del sopravvissuto, il senso di colpa per la morte di chi non è tornato. «La guerra che io descrivo – dichiara Prosperi – è la guerra ineluttabile, la catastrofe inevitabile. Il soldato va in guerra

15. C. Cagli, *La notte dei cristalli*, testo critico di H. Wurm e C. Benincasa, Roma, Editrice Mamm, 1975, p. 6.

senza altra scelta, e nulla offende più della dimenticanza e dell'oblio». Racconto di una guerra che, come nel dallapiccoliano *Concerto per la notte di Natale del 1956*, trova il suo momento più commovente nell'evocazione della messa di Natale in cui, all'apice del *pathos*, lo stesso Gesù è chiamato in prima linea, in quella natività vissuta dai soldati fra gelo e solitudine e paura. *Noi soldà* è l'unico lavoro drammatico, quasi estraneo alla natura prosperiana: opera scritta per necessità interiore dell'uomo, prima ancora che dell'artista¹⁶.

Prosperi vede in Erasmo e nell'Umanesimo 'stati d'animo' ideali per comunicare, ovvero quanto il Novecento delle avanguardie più metteva in discussione. Scrive Prosperi:

L'artista d'oggi si considera integrato nel mondo che lo circonda. Fino alla Seconda guerra mondiale, in Italia l'arte venne intesa (da Croce al Gentile) come intuizione lirica, o sentimento prelogico, che da soggettivo si fa universale e cosmico nella sua rappresentazione. Forma e contenuto, dunque, rappresentano i caposaldi ideali e fondamento del concetto medesimo dell'arte. Ma dal dopoguerra in poi una nuova avanguardia rinnega l'antico concetto dell'arte. Scopo della nuova avanguardia appare la negazione dei contenuti sentimentali, sostituiti a loro volta dall'alienazione che qui va intesa come estraneazione da questi sentimenti. La nuova musica, dunque, nasce da un grande rifiuto, quello di *esprimere l'incomunicabilità dell'espressione*, e su questo rifiuto sembra fondare la propria teoria estetica. A questo movimento innovatore non sono estranei alcuni aspetti delle correnti filosofiche moderne, che attraverso l'esistenzialismo, il neopositivismo e il materialismo dialettico sembrano mutare il senso stesso della tradizione filosofica, intesa come ricerca della verità *sub specie aeternitatis*. Il concetto di verità immutabile, sostituito col concetto d'una verità non più eterna, ma dialettica, determina la crisi irreparabile della metafisica, che si riversa di conseguenza anche nella coscienza del mondo estetico. Tornando al campo musicale, un primo indirizzo ci sembra quello fedele alle sue origini, cioè d'intendere la musica come espressione dell'incomunicabilità, insistendo nel gioco grafico-visuale-timbrico d'un perenne nirvana sonoro. Altro indirizzo ci sembra quello che conduce l'artista al dovere di immedesimarsi nei problemi sociali e nel dramma del suo tempo, sostituendo al soggettivismo lirico la teoria dell'impegno partecipe. Una terza corrente ci appare quella che ritiene la ricerca scientifica come la più degna sostituta del vecchio *pathos* romantico. Nasce così lo studio di fonologia, la musica elettronica *d'équipe* e sperimentale, l'organizzazione fisico-matematica degli aggregati sonori. Una quarta e ultima corrente, infine, ci appare quella raccogliitrice dei postulati dell'antica estetica e dell'avanguardia storica, interessata alla comunicazione del linguaggio tra pubblici di varia aggregabilità. Questa corrente si distacca dalla via variamente vistosa

16. Cfr. M. Ruffini (a cura di), *Carlo Prosperi e il Novecento musicale a Firenze*, Promessa di G. Manghetti, testimonianza introduttiva di R. Vlad, Firenze, Polistampa, 2008.

tracciata dalla nuova musica, in quanto indirizza la propria creatività verso la ricerca di 'nuovi contenuti emozionali della musica', rivendicando all'artista contemporaneo il suo diritto alla soggettiva evasione lirica, e riconoscendogli la possibilità di nuove espressioni differenziate da quelle tradizionali. Entro questa ultima corrente del panorama contemporaneo, ora succintamente tracciato, con questa prospettiva e in questa direzione ritengo possa collocarsi la mia attività di musicista militante¹⁷.

Voci, quelle di Cagli e Prosperi, che seppero essere naturalmente schive, prudenti, non urlate e in qualche caso (o per qualcuno) non alla moda, talvolta inattuali in mezzo a voci chiassose, furibonde e fondamentaliste come quelle dell'avanguardia. I due artisti furono soprattutto fedeli a sé stessi e al loro imprescindibile spirito di libertà, che rivendicarono ciascuno come uomo e artista.

Non è dunque un caso che entrambi rivolgessero la loro attenzione a uno dei grandi umanisti, Erasmo da Rotterdam. I due artisti utilizzano, per la traduzione del titolo dell'*Encomium Moriae*, i due diversi termini traduttivi che la lingua italiana consente, 'pazzia' e 'follia': Cagli dedica all'*Elogio della pazzia* un intero ciclo di opere, ben sedici disegni a inchiostro colorato su carta riso, mentre Prosperi riserva la sua unica opera teatrale proprio alla trasposizione musicale dell'*Elogio della follia*: siamo in presenza di opere di rilevantissimo valore artistico ma altresì di evidente valore culturale. Una caratteristica non secondaria le accomuna: esse parlano di Erasmo e della *follia* di Erasmo per parlare del proprio tempo e della follia che ha caratterizzato l'intero Novecento.

CORRADO CAGLI

Prima ancora che nelle sculture, negli affreschi, nei dipinti o negli arazzi o ancora in molte altre tecniche, è nel semplice disegno che l'acuminatazza grafica e geometrica di Cagli trova a nostro parere la più felice e incisiva espressione. Ma è altresì vero che il disegno è meno appariscente dei grandi lavori a olio, o di altre tecniche che con stupefacente maestria Cagli — moderno Piero della Francesca, cui allude con la sua *Battaglia di San Martino* ma anche con la matematica elaborazione grafica dei suoi lavori —

17. C. Prosperi, «*Desidero, per prima cosa, rivolgere un sentito*», Conferenza, dattiloscritto, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1972, p. 1, in Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux, Fondo Carlo Prosperi, VIII.59 («Conferenze e Seminari»).

adopera indifferentemente. Il ciclo erasmiano non genera grandi apparati critici o studi ricorrenti: tanto che, a quarantatré anni dalla realizzazione dei sedici disegni che compongono l'*Elogio della pazzia*, non un solo testo critico compiuto e articolato è stato dedicato a quell'opera, mille volte esposta e mille volte riprodotta in cataloghi, financo in copertina, trovando a malapena qualche rigo che qua e là accenna alla sua esistenza. Ne parliamo oggi per la prima volta, non in un catalogo d'arte, ma in un catalogo del pensiero. Forse è questa la sua giusta collocazione.

C'è una scientificità geometrica nel disegno di Cagli¹⁸ e nella sua complessiva arte, che deriva in qualche misura dal suo americanismo (era andato negli Stati Uniti sospinto dall'avanzare delle leggi razziali, e ritrova l'Europa come civiltà ferita e devastata nello spirito): ovvero da quella cultura dove «spiegano l'arte come la scienza [...] Cagli amava perdersi nel labirinto del mondo della ennesima dimensione [...] forse nostalgico di un tempo irreali, vissuto nel dominio dell'intelligenza pura»¹⁹. Parole scritte molto prima del ciclo erasmiano, ma che sembrano proiettate verso quella specifica capacità espressiva che si ritrova nei sedici disegni sull'*Elogio della pazzia*.

Anche Giuseppe Ungaretti, in una sua celebre e fortunata nota sul pittore, sottolinea l'origine di certe espressioni labirintiche in Cagli. Il 1949 dà principio a una fase dell'arte di Cagli che è, nel senso dell'assoluta ricerca, la principale. Si tratta dei *Disegni di quarta dimensione e dei Motivi cellulari*. Per comprendere i primi, Ungaretti cita lo stesso Cagli, proprio per sottolinearne il segno razionale e geometrico, in cui il pensiero umanistico e il rigore matematico si congiungono:

In modo elementare, quanto appare cubico in uno spazio tridimensionale apparirà in forma di ipercubo in uno spazio di quarta dimensione (...) il pittore adopera due dimensioni per poterne rappresentare una terza (...) tre dimensioni per appresentarne una quarta. (...) Io, nei limiti della mia ricerca, ho fatto esperimento tentando l'anello di Moebus che, ottenuto da un rettangolo di proporzione 1:5 tra i lati o 1:6, offre una forma pura e una superficie continua, non meno suggestiva del cerchio, non meno impressionante della sfera.

Ecco dunque una certa origine del disegno di Cagli. Ma ai *Motivi cellulari* vanno riportate le origini del magma labirintico che farà da base alla tecnica utilizzata per l'*Elogio della pazzia*. Nota ancora Ungaretti:

18. Cfr. A. Gatto, *Il disegno di Cagli*, in *Cagli. Opere grafiche*, Milano, Rizzoli, 1968, pp. [5-15].

19. E. Crispolti, [Nase], in *kl.* - G. Marchioni, *Corrado Cagli*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1964, p. 35 (già in «Galleria di Arti e Lettere», Torino, 5, 1955).

I *Motivi cellulari* sono una semplificazione, diciamo meglio una frammentazione a un certo punto della gabbia centrale di quarta dimensione, per imprimere al segmento-segno ricorrendo al colore un arto di libera corsa. Pensate a una vetrata di una cattedrale gotica che si volti, e si stravolti e si rivolti, impazzita. Ritengo che con questi esperimenti, Cagli abbia fatto compiere, anche per le migliori opere ch'egli eseguirà dopo e sino a oggi, un passo avanti da gigante all'arte contemporanea. (...) *Adamo* del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Si tratta di segni concentrici che partono dal midollo dell'albero, e dell'albero indicano il numero degli anni. Alla fine, in cima, gli anni delineano come un viso di persona umana che si moltiplica. È il peccato nel Paradiso terrestre? È il castigo dopo la cacciata dall'Eden, che consisterà nell'unica possibilità di vincere la morte nel trascorrere dei secoli, moltiplicando le generazioni? Infine, quel disegno che si chiama *Il sonno* e che è del 1962, penna e inchiostro su carta riso. Il sonno nasce da un punto e finisce a un punto. Non ho a disposizione Arianna per insegnarmi a inoltrarmi in tanto serpenteggiare filamentoso di canali e uscite, e ci rinuncio, ma questo è proprio il sonno, senza via d'entrata, senza via d'uscita, se non nel sogno, che sempre si potrà come segreto indecifrabile²⁰.

Ungaretti aveva visto quasi giusto: a nostro parere era al 'sonno della ragione' che pensava Cagli, e che di lì a poco, con la stessa tecnica, sullo stesso tipo di carta riso, lo esplicherà con sedici capolavori. In quelle 'cellule' che si riproducono, come la follia, va identificata la centralità del pensiero di Cagli, in cui è da ravvisare anche uno dei momenti più alti della sua espressione artistica: la follia di Erasmo presa a emblema per raffigurare la follia del Novecento. Cagli rappresenta la coscienza disorientata, esprime segretamente la sua via del dolore.

Uno scritto, posto a introduzione di un volume sui suoi disegni per *Pulcinella* del 1974, successivo dunque di dieci anni al ciclo erasmiano, è significativo per comprendere la filosofia di Cagli, quel pensiero che genera le linee grafiche della follia:

Nessuno sa della psiche se non il perimetro di un impenetrabile labirinto ove, tuttavia, i processi associativi sondano e traggono, da una illimitata congerie, argomenti, vocaboli, forme, sensazioni, al fine di comunicare ed esprimere. Nessuno più dei moderni ha investigato lo spessore di quei sedimenti che occultano, in semi sparsi, la memoria della storia dell'uomo (...) Un grande pittore, nel mondo moderno, deve già da solo accogliere nell'orbita della sua creatività una dialettica complessa, lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e danno²¹.

20. G. Ungaretti, [*Il concitato Cagli*], in *Mostra Antologica di Cagli*, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo, Edizione Flaccvio, 1967, pp. XI-XVI.

21. C. Cagli, [*Nascita sa della psiche*], in L. Compagnone, *I Pulcinella di Corrado Cagli*, Napoli, Alberto Mazzotta Editore, 1974, p. 11.

In quel volume sul celebre personaggio napoletano, la maschera è spesso disegnata con linee labirintiche senza soluzione di continuità, quasi evocazione di qualcosa che non c'è, che è nascosto dentro di noi, la follia. E osservando quel ciclo 'napoletano', ritroviamo nel secondo disegno, *Pulcinella e il monaco itinerante*, un monaco con un cappuccio che culmina con un sonaglio, quello che già caratterizzava la follia; il VII esplicita addirittura la sua chiara origine: *Pulcinella come Erasmo, ovvero l'Elogio della follia*; nel XIII Cagli, come farà anche Prosperi, prende di mira i critici, nominandolo *Pulcinella critico d'arte*; nell'ultimo disegno del ciclo, *Pulcinella in fiore*, il XXIII, lo sguardo è lo stesso di quello del ritratto di Erasmo: l'uomo che osserva sconsolato la follia del genere umano.

È davvero impressionante constatare le inconse e specifiche convergenze fra le due opere di Cagli e Prosperi: l'uno prende di mira il 'critico d'arte', l'altro il 'critico musicale', entrambi fustigandoli nella maniera in cui Erasmo faceva con i teologi. Il percorso parallelo di arti figurative e musica trova in loro un nuovo incrocio paradigmatico, ancor più significativo considerando che non entrarono mai in contatto fra loro, né personalmente né attraverso le loro rispettive opere.

L'«ELOGIO DELLA PAZZIA» DI CORRADO CAGLI

Dopo aver osservato le premesse (le 'opere razziali') e le conseguenze (*Pulcinella*), possiamo addentrarci nella centralità dell'opera di Cagli, l'*Elogio della pazzia*²². L'artista coglie nell'operetta di Erasmo significativi pretesti critici, attraverso un linguaggio grafico quadricromatico (bianco, nero, rosso e blu) che accompagna e sottolinea personaggi e atteggiamenti dell'*Elogio*. I quattro colori rivestono precisi significati: il blu descrive quasi sempre una natura divina, mentre il rosso è associato maggiormente alla bassezza delle azioni umane.

Non sappiamo se Cagli conoscesse il grande ciclo narrativo di Hans Holbein il Giovane, vera trascrizione per immagini dell'*Encomium Moriae*, o il ritratto di Dürer, ma certamente la possibilità che ne avesse visto almeno alcune immagini ci appare altamente concreta. Altresì concreta ap-

22. C. Cagli, *Elogio della pazzia*, 1964. Sedici disegni a inchiostri colorati su carta riso, cm. 45x28. Tali opere hanno trovato una prestigiosa pubblicazione: *Corrado Cagli, Elogio della pazzia di Erasmo de Rotterdam*. Sedici serigrafie, testi di F. Giunta e A. Li Vecchi, Palermo, Edizioni Nuovo Sud, 1979.

pare la possibilità che abbia osservato qualcuna delle espressioni artistiche conseguenti a quei motivi archetipici, che per lo più si trovano come illustrazioni di volumi e non come opere d'arte autonome²³; per esempio le illustrazioni di Charles Eisen del 1751²⁴, o già nel Novecento, le incisioni di Auguste Lepère del 1906²⁵, quelle di Jacques Touchet del 1926²⁶, quelle di Henry Chapront del 1927²⁷, o infine quelle a lui più vicine di Dubout del 1951²⁸.

Aprè il ciclo il *Ritratto di Erasmo*, mentre nei successivi disegni Cagli sposta la sua attenzione ai personaggi del corteggio erasmiano: potenti della terra dai copricapo fantastici; uomini e donne prigionieri dei propri pensieri, espressi con un reticolo di linee, riverbero della nostra mente, dei nostri pensieri, della nostra inguaribile follia. E ancora la donna: cosa sarebbe l'umanità senza di essa? E senza la follia che coglie ogni uomo, potrebbe mai sopravvivere l'umanità? Il genere umano si estinguerebbe rapidamente se ogni uomo non pagasse, nell'ebbrezza d'amore, il suo tributo alla Follia. Appaiono il microcosmo reticolare della Follia, e il macrocosmo dell'uomo: anche il 'tocco', tipico copricapo accademico, è frutto della follia, che qui si divide fra il blu divino e il rosso umano; l'uomo terrorizzato dalla pazzia della sua mente, la quale con i suoi occhi da gufo lo osserva giorno e notte, e con i suoi tentacoli non gli dà pace; il re è ormai trasformato in follia: in alto la sua corona, la sua mente folle che moltiplica gli occhi, il suo scettro con dentro il simbolo della croce; poi, sempre in alto, un grifo o leone alato, mentre in basso una trinceria o uomo triangolare; porporati e potere; uomini che neanche sospettano dell'esistenza del

23. Sono debitore alla collega Agnès Guidendori-Beuslé, della Université Catholique di Louvain, delle indicazioni bibliografiche alle note nn. 24, 25, 27, 28.

24. *Éloge de la Folie, traduit du latin d'Erasme par M. Goudeville, nouvelle édition revue et corrigée sur le texte de l'édition de Basle, ornée de nouvelles figures, avec des notes* [de Meunier de Querlon], s. l., s. z. [Paris, Jean-Augustin Grangé et al.], 1751. Questa edizione è illustrata da un frontespizio di Charles Eisen (Valenciennes, 1720 - Bruxelles, 1778) inciso da Martinosie, sotto la direzione di Le Bas. Un fregio non firmato sul titolo, tredici stampe, una vignetta e un finalino non firmato da Eisen, sono incisi da Aliamet, De La Fosse, Plipart, Legend, Le Mire, Marceusie, Piusio e Tardieu.

25. *Éloge de la folie*, traduction de Nisard, notices de G. Hanotaux et 26 bois gravés de A. Lepère, Paris, pour les Amis du Livre, 1906.

26. *Éloge de la Folie*, traduction de La Vaux, illustrations de J. Touchet, Paris, René Kieffer, 1926.

27. *Erasme. Colloques Châtiés*, ce livre, traduit du latin par S. Chappuzeau (1662), a été illustré par Henry Chapront, scripta manent, exemplaire n. 1894, se vend à Paris en la rue de Beaune à l'enseigne du Pot cassé, Paris, 1927.

28. *Éloge de la folie*, traduction Thibault de Laveaux, illustrations en couleurs de Dubout, Paris, Gibert Jeune, Editions de l'Odéon, s. d. [1951].

Cristo, Chiesa che non si accorge di essere osservata dall'alto della croce: mondi diversi, quello della divinità in azzurro, e quello della greve Chiesa, impegnata in questioni terrene e lontane dal cielo; vescovi – nei cui mantelli ricorre emblematicamente la figura del gufo – fra cui si riconosce un possibile Pio XII; la follia e l'uomo si compenetrano, e il gufo si trasforma nella civetta di Minerva, simbolo della saggezza. La follia ha del tutto inghiottito gli uomini di Chiesa, e Cristo in croce osserva sbigottito il reticolo degli orrori umani. L'uomo in ginocchio, infine, implora la donna o Madonna benedicente di riportare la follia umana a essere dono divino, e offre la follia, dalle proprie mani nelle mani della donna-Madonna, che l'accoglie e la fa sua. Le meditazioni di Cagli sulla tiara (ovvero il copricapo dei pontefici) come sul cappello a sonagli dei giullari sembrano paragonare pontefici e giullari, ed è ben chiaro a chi va lo sguardo più benevolente dell'artista, che arriva a sfiorare lo sguardo di Dio, l'Essere ineffabile, inconoscibile e irraffigurabile: il Dio di Mosè, il Dio della Legge. Tutto il divino serve a Cagli per parlare dell'umano, e il divino senza tempo è trasposto metaforicamente nell'umano del proprio tempo. Cagli riflette sulla società, non dissimile da quella di Erasmo da Rotterdam, definendo, con acuta caratterizzazione, le contraddizioni del mondo ecclesiastico, che mette alla berlina non diversamente da Erasmo. Il potere della Chiesa romana torna più volte, con rossi porporati sempre in primo piano, mentre Cristo crocifisso appare lontano, addirittura fuori dai loro interessi; vane sono le loro discussioni e diatribe, sotto lo sguardo attonito di Cristo in croce che incombe come un'ombra. Cristo è raffigurato anche solo, abbandonato, imprigionato dai meandri dell'umana pazzia. La crisi dell'uomo coincide con il prevalere del potere e dei suoi simboli. L'artista coglie tutto ciò non senza un filo di ironia, consapevole che per Erasmo un pizzico di follia dona all'uomo la pregustazione della futura beatitudine. Osserviamo da vicino otto dei sedici disegni del ciclo.

Fig. 1: [Ritratto di Erasmo] (primo del ciclo). Apre il ciclo il ritratto di Erasmo (in bianco e nero), con lo sguardo volto all'osservazione della follia, parimente umana e divina, che si sviluppa attraverso un reticolo di linee blu all'interno delle quali sono simbolicamente tratteggiati potere spirituale e temporale, con emblemi divini (la croce, in alto a sinistra) o umani (la corona, in alto a destra), fino alla loro unione nella crocifissione di Cristo (al centro a destra), ripetuti qua e là insieme a vari altri simboli, temi che si avviluppano in una matassa inestricabile: uomo e Dio sono ineluttabilmente uniti in questa follia universale, non ancora compiuta: il rosso è assente.

Fig. 2: [Moris Encomium] (secondo del ciclo). Blu, rosso, bianco e nero: i quattro colori del ciclo sono presentati insieme. Il titolo dell'opera si staglia dentro il labirinto

della follia umana: *compaiono motivi cellulari a fibre grandi e nidi a matassa a fibre sottili*, oltre alle linee che circondano il titolo – i segni grafici sembrano cellule e neuroni, veri moltiplicatori di pazzia – e che si sviluppano dall'ineffabile complessità dei pensieri divini all'effabile incapacità umana di comprenderli.

Fig. 3: [*Coppia di sovrani*] (*terzo del ciclo*). Sembra una coppia di regnanti, attraversati dal potere divino e dalla follia umana. I loro copricapo sono simili a quello che Hans Holbein il Giovane fa indossare al maligno; quello del sovrano contiene entrambi i colori del blu e del rosso, a differenza di quello indossato dalla sovrana. Tutto è nelle premesse dei vestiti regali: il fondale è neutro.

Fig. 4: [*Soldato*] (*sesto del ciclo*). Un soldato, preso nel reticolo della follia. I *motivi cellulari* avvolgono tutto in modo inestricabile, e a nulla può la spada: è già essa stessa parte del reticolo. Potrebbe essere lo stesso re, senza vestiti regali: ha infatti una sorta d'aureola, fatta di follia.

Fig. 5: [*La Follia*] (*settimo del ciclo*). Eccola, la Follia! Lei, personificata con il suo berretto a sonagli da buffone; i sonagli la caratterizzano e sempre l'accompagnano. La Follia regge nelle sue mani una mitra vescovile, tutta intarsiata da sottili *nidi a matassa* in rosso e blu, e la osserva attentamente.

Fig. 6: [*Mosè e le Tavole della Legge*] (*decimo del ciclo*). Il decimo dei sedici disegni del ciclo non poteva che rappresentare *Mosè e le Tavole della Legge*; è follia anche ciò? Mosè ha lo sguardo disperato di chi, con le Tavole, è costretto a osservare la follia del popolo d'Israele. Dietro il suo capo vi è il triangolare simbolo divino, ripetuto e sovrapposto, che forma – come sacra aureola – la stella di Davide. Ma dietro si intravedono *motivi cellulari*...

Fig. 7: [*L'ombra di Cristo in croce, gli uomini di Chiesa*] (*tredicesimo del ciclo*). L'orrore degli uomini di Chiesa è tale che Cristo in croce si fa incombente su di loro; ma è solo un'ombra, tutta avvolta da *nidi a matassa blu*, mentre gli uomini, in rosso, continuano a essere ignari del Cristo come del peccato. La Chiesa ha in mano l'Italia intera: la si riconosce nella sua evocazione, in basso a sinistra, che fa *pendant* con la civetta dell'altro lato. Il rosso e il blu sono nettamente divisi.

Fig. 8: [*Il vescovo di Basilea*] (*quattordicesimo del ciclo*). Il vescovo di Basilea e i simboli della città. Gli uomini di Chiesa sembrano marionette in mano alla divinità o in mano alla follia. Oppure siamo di fronte a una Chiesa che trascina come un aquilone simboli pontifici e vescovili, dove blu e rosso sono equamente suddivisi, gli uni tendenti verso l'alto, gli altri verso il basso. Tali simboli si trasformano nell'insegna di Basilea, evocata nella stola, con il pastorale rivolto prima verso l'interno poi verso l'esterno, nonché in alto. Il vescovo è in bianco e nero, ma pieno di simboli in rosso e blu.

La presenza di Erasmo a Basilea ci impone di soffermarci appena più compiutamente su questa ultima immagine²⁹. Il segno al di sopra del vescovo è, in modo evidente, il simbolo di Basilea: si tratta di una croce ve-

29. Con particolare affetto ringrazio Karine Cottaz (*autrice del volume Erasmo et le pouvoir de l'imprimerie*, Lausanne, Anéipodes, 2005) per tutte le informazioni sui simboli di Basilea evocati da Cagli.

scovile, e ricorda che Basilea era un territorio appartenuto a un vescovo. Nel 1833, la città viene divisa in due semi-cantoni: Basilea-città e Basilea-campagna. Lo stemma di Basilea-campagna è caratterizzato dal pastorale vescovile girato a destra e di color rosso. Basilea-città ha invece un pastorale girato verso sinistra e di color nero. Sull'immagine di Cagli è dunque ravvisabile il simbolo dell'intera città, ma le decorazioni rosse e nere potrebbero denotare la volontà di rappresentare le due diverse parti di Basilea-città e Basilea-campagna. Il vescovo raffigurato nell'immagine pare dominato dal simbolo della città di Basilea e potrebbe trattarsi di un'allusione al fatto che, nel 1529, quando Erasmo si trovava a Basilea, il Consiglio della Città decide di passare alla Riforma e non riconosce più la sovranità – né temporale né spirituale – del vescovo di Basilea sul suo territorio. Quanto alla specifica figura della marionetta, si può supporre – dal modo in cui sono tirati i fili – un riferimento ai celebri tamburi di Basilea. Si allude forse alla maniera di suonare quei tamburi, caratteristici del celebre *Basler Fasnacht* per il quale sono costruiti.

Dopo queste sconvolgenti e bellissime immagini, ci domandiamo: perché proprio Erasmo, e perché proprio l'*Elogio della pazzia*? A nostro parere Erasmo permette a Cagli di sorridere della follia dell'uomo del Novecento, di sorridere malinconicamente di quell'uomo tragico che ha riempito interi volumi di una ideale 'storia universale dell'infamia'. Disse Giuseppe Ungaretti che Cagli è «un poeta che disegna»: disegna il mondo e discute del mondo, lo giudica con distacco, e ne sottolinea ora la parte migliore, ora quella peggiore. Venticinque anni dopo le leggi razziali Cagli è pronto a osservare da lontano quell'antico e irreversibile dolore attraverso questo grande affresco del bene e del male.

L'«ELOGIO DELLA FOLLIA» DI CARLO PROSPERI

Passando all'opera-balletto *Elogio della follia* di Carlo Prosperi, va detto – in linea con le premesse – che si svolge all'insegna di una fruibilità immediata per lo spettatore e dell'ascoltatore: non siamo nell'ambito della *Newe Musik* o dell'avanguardia. L'idea di farne un divertimento danzato – come suona il sottotitolo – denuncia un approccio improntato a un'ironica malinconia, una 'rivisitazione' del testo con il mondo contemporaneo come scenario. Il brano fonde divertimento e sguardo severo. Il dilagare dell'irrazionale e l'apparente letizia della follia appaiono incompatibili con

la saggezza e l'interiorità: eppure come negare l'irrepressibile bisogno dell'individuo dell'elemento irrazionale, e di quella follia che va considerata come elemento vitale? La celebrazione della Follia di Prosperi si dissocia da quella di Erasmo, si esime da considerazioni culturali e sociologiche sul suo tempo, fino a operare un ribaltamento: Amore diventa uno dei doni di quella Follia che è poi la vita stessa. Nell'evocare i diversi miti che il suo divertimento convoca sulla scena, Prosperi tratteggia figure del suo tempo fortemente personificate a lui particolarmente invise, come il "critico musicale di gran fama".

«Prosperi non incontrò Erasmo: lo cercò»³⁰. Lo cercò per concretizzare, attraverso il suo aiuto, fili tematici relativi alla follia che il mondo della musica, specie quello fiorentino, gli presentava ogni giorno. Prosperi fece tesoro dell'erudizione di Erasmo, grazie a quella vera enciclopedia tascabile di riferimenti classici che è l'*Encomium Moriae*, riprendendo a sua volta molte delle citazioni di Erasmo relative a autori classici sparse nell'operetta erasmiana: l'*Eneide* di Virgilio, le *Epistole* di Orazio³¹. Come, per esempio, i tre esametri di Virgilio che fungono da introduzione del 'divagamento': sono «estrapolati da un lungo paragrafo dell'*Encomium Moriae* che Erasmo dedica alle superstizioni e vengono posti da Prosperi in posizione eminente»:

Se cento lingue avessi
e cento bocche
con voce di ferro,
tutte ridir
le forme di follia
io, non potrei.

O come il verso di Orazio («È dolce folleggiare a tempo buono») che introduce e accompagna la danza del corteo della Follia. Ma deve essere subito chiaro che non fu l'imponente erudizione classica di Erasmo ad affascinare il compositore fiorentino.

30. Per questa parte del testo, utilizzo soprattutto idee e citazioni di un esemplare studio di Silvana Seidel Menchi, realizzato per un volume dedicato a Prosperi: S. Seidel Menchi, *Follia e malinconia. Note su Carlo Prosperi e il suo «Elogio della Follia»*, in *Carlo Prosperi e il Novecento musicale a Firenze* cit., pp. 267-75. Ringrazio l'autrice per avermi autorizzato a un ampio uso del suo testo.

31. Virgilio, *Eneide*, VI, vv. 625 sgg.; Orazio, *Epistole*, II, 2, 126; Boccaccio, *Rime*, CI, LXXXIX, XXXII; Ariosto, *Satire*, I, 148. Cfr. S. Seidel Menchi, *Follia e malinconia* cit.

«STULTITIA» VECCHIE E NUOVE

Prosperi non incontrò Erasmo: lo cercò, perché l'idea che il compositore aveva intravisto e che inseguiva, era «l'idea di una *Stultitia* reggitrice e governatrice del mondo». Prosperi vedeva trionfare intorno a sé, personificati, Vanità e Adulazione, Voluttà e Pigrizia, Gozzoviglia e Torpore (Sonno-fisso): egli seguiva «quei festosi autoincensamenti, quelle messe in scena inebriate, senza amarezza, anzi con allegria». Neanche i critici d'arte – i suoi critici –, che nel 'divagamento danzato' hanno preso il posto dei teologi messi alla berlina da Erasmo, gli ispirano accenti sarcastici. Prosperi rievoca i loro artificiosi 'labirinti lessicali', ne registra i

riti di incensamento reciproco – oggi io lodo te, tu domani lodj me –, sorride della loro boriosa pretesa di conoscere, loro soli, l'essenza dell'arte e i suoi misteri, di essere arbitri della fama o dell'infamia, della gloria o dell'ignominia, di coloro che, dell'arte, sono i creatori. Ha imparato che il successo premia, di regola, l'artista più ignorante, che il critico più ascoltato è quello più abile nell'intrigo: con distacco divertito registra le regole di un gioco al quale non intende attenersi.

Ma nel suo balletto si affacciano anche momenti di altro genere: l'ambizione insonne e sfrenata di chi insegue il successo, il travaglio degli scienziati che pretendono di scoprire i segreti ultimi della natura, il rischio letale di chi vuole oltrepassare i propri limiti.

C'è il senso di una alterità trionfante e invadente che assedia l'artista e gli ispira un senso di solitudine: di essa Erasmo gli rivela la matrice unitaria e onnipotente – la Follia. L'umanità è retta dall'irrazionale: questa la lezione che Prosperi apprende da Erasmo. E connotato fondamentale della Follia è la letizia. La malinconia è degli uomini, non del folle, che invece si ammanta di beatitudine (letizia), mentre l'uomo saggio porta in sé dubbio, inquietudine e travaglio.

Fra folle e saggio ogni comunicazione è impossibile, e Prosperi s'identifica con il saggio: lui, artista, abbraccia la causa della razionalità contro quella dell'irrazionalità. La solitudine dell'artista coincide con la solitudine del saggio. Prosperi però – come Erasmo – non fa della solitudine il soggetto di un destino creativo: la sua è una vocazione alla comunicazione. La percezione dell'isolamento gli dà pena. Così la saggezza genera malinconia.

Ma, come è noto, il confine tra saggezza e follia è un confine permeabile. In realtà, nessuno è immune dalla presa della Follia, perché l'irrazionale è indispensabile alla vita: è la vita stessa. L'amore, la donna, l'intera sfe-

ra della sessualità cadono sotto la giurisdizione della Follia, non sotto quella del raziocinio. E in Prospero il sostantivo 'follia' è associato a 'amore'. Il corrispondente passo di Erasmo è uno di quelli che Prospero gusta di più e che più fedelmente recepisce: il genere umano si estinguerebbe rapidamente – aveva enunciato Erasmo – se ogni uomo non pagasse, nell'ebbrezza d'amore, il suo tributo alla Follia.

Si arriva così al rovesciamento dei valori, «il negativo diventa positivo, la follia diventa più profonda saggezza». E Prospero sostiene che la creatività dell'artista si alimenta dell'irrazionalità: l'arte è, anch'essa, un dono della Follia. «Discepolo perspicace, Prospero aveva appreso la lezione subliminare di Erasmo: l'ambivalenza semantica».

PROSPERO NEL MITO E NEL NOVECENTO

Prospero è seguace entusiasta e al tempo stesso irriverente. «Echeggia i paragrafi iniziali della *declamatio* erasmiana, ma quelli soltanto; rielabora una frazione minima dell'operetta che ha conquistato la sua ammirazione (non più di un quarantesimo), e anche quella piccola frazione la rimodula in variazioni personali»; e alla fine, da vero uomo del Novecento, tradisce Erasmo.

Prospero si attiene con relativa fedeltà al canovaccio erasmiano nel seguire la celebrazione che la Follia fa di sé stessa come fonte della vita e di tutte le sue gioie: la letizia dell'insipiente, i travagli del sapiente costituiscono il filo conduttore del divertimento danzante. Quello che sta a cuore a Prospero è il suo mondo: egli dedica un recitativo agli artisti – come «quelli che maggiormente si distinguono per ambizione e vanità, specialmente i pittori, i musici e i poeti» – e un altro recitativo ai critici d'arte – «che si atteggiavano a teologi dell'estetica» – abilmente riciclando contro questi ultimi l'armamentario polemico che Erasmo aveva messo a punto contro i teologi.

Di qualche interesse è notare quali personaggi si aggirino nella scena dell'opera di Prospero: Follia, Acheo, Icaro, Espero, Atalanta e Ippomene, Narciso, Milone, oltre alla personificazione di vanità, adulazione, pigrizia, goiosità, voluttà, sonno-fisso, gozzoviglia.

Prospero non intende inoltrarsi oltre: il nucleo centrale dell'*Encomium* – quella lunga serie di paragrafi nei quali la Follia diventa molto seria – non ha risonanza nella sua opera. Non vi si trovano la critica dei principi; la

condanna della guerra come strumento di potere; la diagnosi della degenerazione del clero, né infine il paradosso della follia sublime della croce (che invece abbiamo incontrato nell'opera di Cagli). Prosperi, invece di addentrarsi nel labirinto dialettico di Erasmo, torna a trattare il tema dell'amore e delle gioie d'amore, doni divini di quella follia che è la vita. Qui il musico-poeta tradisce il suo modello, ricorrendo al proprio lessico, ribaltando addirittura alcune figure: al concetto negativo della *concupiscentia*, per esempio, Prosperi sostituisce quello positivo di *Amore*.

Ma in musica la forma ha sempre importanza, e la struttura A-B-A, cioè un ritorno che permetta di chiudere circolarmente il discorso musicale (quelle che nella forma-sonata si chiamano 'ripresa' e poi 'coda' o 'codetta'), trova eco in questa opera di Prosperi. Il divertimento termina come era cominciato: con un'aderenza stretta all'*Encomium* erasmiano. Il recitativo IX ripropone quasi letteralmente l'ingegnosa trovata che Erasmo aveva escogitato per mettere fine al suo poliedrico e contraddittorio paradosso, e che Prosperi così formula: «Se vi sembra che io abbia detto qualcosa d'indiscreto o di poco conveniente, considerate che sono la follia e così mi è dato ragionare. Ma c'è un proverbio greco che dice: "Spesso i matti parlano con gran senno"».

Prosperi palesa l'insofferenza di un artista che deve fare i conti con il pubblico della seconda metà del Novecento, eliminando la sovrabbondanza di riferimenti classici, il moltiplicarsi delle cripto-citazioni, il ricorso al greco o i riferimenti mitologici. Prosperi ridusse drasticamente il bagaglio di erudizione classica dell'*Encomium* e semplificò le traduzioni che aveva sottomano – quelle di Tommaso Fiore e Nicola Petruzzellis³² – rendendole piane, chiare, accessibili. La fruibilità immediata del testo è l'imperativo formale primario al quale obbedisce il suo rifacimento.

Tanto più sorprendente risulta il suo modo di trattare il mito. «Il mito costituisce una componente fondamentale» del balletto di Prosperi, strutturato dall'alternanza di recitativi e danze: a ognuno dei nove recitativi segue una danza che ha come protagonista una figura mitica. Il titolo stesso della composizione nella sua versione più antica (*Follia amore e mito*) conferma il ruolo cruciale del mito. La scelta dei miti, però, risulta enigmatica. Un dato è sicuro: nessuno di quelli evocati da Prosperi figura nell'*Encomium Moriae*. «Da quali fonti il musico-poeta abbia attinto i miti ai qua-

32. *Elogio della Follia*, trad. it. di N. Petruzzellis, Milano, Mursia, 1970²; *Elogio della Follia*, Introduzione di D. Cantimori, trad. it. di T. Fiore, Torino, Einaudi, 1967³.

li si ispirano le danze del suo 'divagamento'» è una domanda a cui va ancora trovata risposta.

«La singolare coincidenza per la quale i miti utilizzati dal musicista sono tutti assenti dall'*Elogio* di Erasmo, che pure pullula di richiami mitologici», sembra difficilmente valutabile come casuale: nell'opera di Prospero non si incontrano, per esempio, Mida, Venere, Faone, Pan, Vulcano, Flora, Diana, Endimione, Momo, Polifemo, Cupido, Tersite, Orfeo, Prometeo, le Parche, Chirone ecc.

C'è il forte sospetto che il mito sia lo spazio che l'artista si è riservato per trasmettere segnali criptici: le figure mitiche, almeno alcune di esse, veicolavano forse «messaggi *ad personam*», messaggi che all'artista premeva fare arrivare a indirizzi precisi, tenendoli celati a tutti gli altri spettatori. Erasmo è ancora una volta contestualizzato nel pieno del folle marasma novecentesco in cui Prospero vive e opera.

CONCLUSIONI

L'Umanesimo del XX secolo, fatto di 'precisione', 'esattezza' e 'rigore', quello matematico e labirintico dell'arte figurativa di Cagli e quello pluriseriiale e quasi dodecafonico della musica di Prospero, traduce dunque in questo modo, cinque secoli dopo, l'Umanesimo eterno di Erasmo da Rotterdam. Una distanza che crea vertigini, e che dimostra anche come siano indissolubilmente uniti l'Umanesimo del nostro tempo e quello di Erasmo, lontani secoli eppur così vicini a noi: così vicini anche negli '*...ismi*' che imperversavano allora e che hanno imperversato nel XX secolo. Oggi, come allora, viviamo nella contrapposizione fra divino e umano, fra bene e male, bianco e nero, rosso e blu, ma soprattutto fra *libero arbitrio* e *servo arbitrio*.



1. Corrado Cagli, *Elogio della pazzia*, 1964. Sedici disegni a inchiostri colorati su carta riso, cm. 43 x 28: I [Ritratto di Erasmo]